

TRAETTA TOMMASO

Compositore italiano
(Bitonto 30 III 1727 - Venezia 6 IV 1779)



Ebbe nella stessa città natale un primo rudimentale insegnamento musicale che lo avviò al conservatorio napoletano di Loreto. Vi entrò nel 1738, ed ebbe per maestri N. Porpora fino al 1742 e F. Durante dal 1742 al 1748, anno in cui uscì.

Fino al 1751 si limitò all'insegnamento del canto ed alla composizione di musica sacra per chiese e monasteri di Napoli. Nel 1751 fu rappresentata al San Carlo di Napoli, con successo, la sua prima opera seria, *Farnace*.

Fino al 1757 svolse un'intensa attività di compositore teatrale: varie sue opere furono rappresentate anche fuori Napoli, a Roma, a Firenze, a Reggio Emilia, a Venezia.

Nel 1758 fu chiamato a Vienna per comporre *Ifigenia in Tauride*, che, su testo di un innovatore, M. Coltellini, assunse l'importanza di una pratica e riuscita applicazione delle concezioni di riforma. Per l'interesse suscitato a Vienna da *Ifigenia in Tauride*, il sovrano di Parma, Filippo Bordone, impegnò Traetta nel seguito di quello stesso anno 1758.

Durante il periodo parmense Traetta approfondì la sua inclinazione di riforma. Sono di questi anni *Ippolito ed Aricia* (1759), *I Tindaridi* (1760) e *Le feste d'Imeneo* (1760), traduzioni di *pièces* francesi, che il poeta di corte C. I. Frugoni approntava per lui.

Dopo queste tre opere il tentativo di riforma, seguito a Parma, si steriliva.

Alla fine del 1760, Traetta mosse di nuovo verso Vienna, chiamatovi dal principale propugnatore della riforma, il conte di Durazzo, per comporvi *Armida* (1761).

Ma, di ritorno a Parma in quello stesso anno, riprese a scrivere per le scene italiane opere assolutamente convenzionali.

Con la morte del duca (1765), ebbe fine per Traetta questa tappa singolarmente feconda.

Quasi subito dopo, assunse a Venezia la direzione del coro delle fanciulle del conservatorio dell'Ospedaletto. Questi anni veneziani registrano due grandi opere serie, *Siroe re di Persia* (1767) e *L'isola disabitata*, nonché opere buffe.

Nel 1768 gli venne offerto da Caterina di Russia il posto di capo del Teatro di corte a Pietroburgo in sostituzione di B. Galuppi.

È là, grazie ancora alla collaborazione con M. Coltellini, egli tornò ad applicare le idee della riforma, dando, con *Antigona*, il suo ultimo contributo all'opera italiana con cori.

Si dimise nel 1775 per malattia, ed in quello stesso anno fece una fugace apparizione a Napoli. Nel 1776 fece rappresentare a Londra, alla King's Theater, un'opera seria su testo di C. Goldoni, *Germondo*, che fu accolta freddamente: poi ritornò a Venezia, dove si stabilì definitivamente.

È di questi ultimi anni della sua vita la composizione del *Cavaliere errante* (1778), che, sebbene sia soltanto un rimaneggiamento di *Stordilano principe di Granata* del 1760, rappresenta la sua ultima svolta stilistica verso lo stile mozartiano, ed assume quindi un grande significato agli effetti del giudizio definitivo sull'opera sua.

Rispetto al Settecento italiano, Traetta è tipico musicista d'avanguardia, ma tuttavia sensibile sempre ad intimi e profondi richiami della

tradizione.

L'incontro determinante con un drammaturgo riformatore come il Coltellini, gli potè consentire di creare qualche cosa di molto diverso da quello che era stato fatto in passato.

Le architetture del Coltellini, larghe ed unitarie, e lo spiccato senso di differenziazione che egli conferiva, nei suoi drammi, ai vari piani agogici in svolgimento simultaneo o quasi, poterono trovare un'adeguata estrinsecazione nei vasti piani tonali di Traetta e nelle diverse sfumature di pathos con cui questi attua i richiami tematici.

FOTO DI SCENA DALL'OPERA "ANTIGONA"



Ifigenia in Tauride ha, in questo senso, un enorme significato. A torto, sulle basi di fonti secondarie, la datazione ne è stata spostata dal 1758 al 1763: esiste una registrazione nell'Archivio della Società Amici della musica di Vienna, che accentra una prima esecuzione al Burgtheater nel carnevale del 1758; e questa datazione è stata convalidata da H. Goldshmidt e da H. Albert. Spostare la data di prima rappresentazione dal 1758 al 1763 cambierebbe molto anche la valutazione storica della posizione di Traetta nei riguardi di Gluck.

Infatti, nell' *Ifigenia*, sono presenti certi preannunci di caratteristiche riconoscibili poi nell' *Orfeo* di Gluck (particolarmente significativo può essere il confronto della scena delle Furie, anche se, naturalmente, non mancano le divergenze).

Questa prima esperienza di distacco da una tradizione ormai inaridita, agevolò a Traetta, pochi mesi dopo, a Parma, l'approccio al tipo di melodramma francese con cori, danze e pagine di musica strumentale pura.

Ma, se queste erano fasi di rinnovamento non totalitarie, non decisive, non sovvertitrici delle tendenze più profonde e congeniali dell'individuo, a queste succedette una fase di evoluzione autentica, personale che lo condusse ad un'adozione quasi integrale del linguaggio mozartiano, visibile nella sua più avanzata produzione.

Difficile individuare la genesi e le ragioni dell'accostamento di Traetta a Mozart. Nell'epistolario mozartiano il nome di Traetta non compare mai, ma una spirituale parentela sussiste innegabile fra i due maestri, particolarmente evidente nell'ultima maniera dell'italiano, negli accenti di malinconia e di grazia, e nelle arie trenodiche, per le quali Traetta, come altri napoletani, sceglie di preferenza la tonalità di sol minore.

Ma la fin troppo facile affermazione che assegnerebbe sempre a Traetta la parte dell'imitatore, trova una sorprendente smentita nell'inizio dello Scherzo della sinfonia K 550 (1788), che è citazione esatta di un inciso appartenente al tema iniziale della sinfonia del *Cavaliere errante* (1778), elemento che diviene episodio a tema finito.

In tutta quest'opera si pone, in forma che si può dire insolubile, il problema dei rapporti di dare ed avere fra Mozart e Traetta, perché tutto il resto di quest'ultimo brulica di mozartismi; anzi, è, in se stesso, mozartistico (basterebbe pensare al lungo respiro dei temi), mentre anche fra i personaggi, il servo Calotto è, proprio nell'impostazione sonora, quanto mai pomposa, un Leporello *ante litteram*.

Appena minore, qualitativamente parlando, nell'opera buffa rispetto alla sua potenza nell'opera seria, Traetta vi dimostra una singolare predilezione per il genere fantastico-grottesco, di cui, tuttavia, non sempre sa mantenere la difficilissima tensione.

Ma soprattutto, Traetta dimostra d'esser molto sensibile all'articolazione dinamica dell'azione. I suoi finali d'opera buffa sono fra i più interessanti del suo tempo, ed è importante notare che, per es., nell'opera *Buovo d'Antona*, e, cioè, assai prima della *Cecchina* di Piccinni, si delinea già la forma di rondò in un finale largamente condotto e complesso, di travolgente andamento, che si riallaccia via via, facilmente, ai motivi già introdotti.

La forma melodica, inoltre, si dimostra, nelle opere buffe, altrettanto ricca che in quelle tragiche: e forse di più, perché le viene in soccorso una vena popolareggiante piena di freschezza e di spontaneità.

Personalità fortemente eclettica, costruttrice ed assertrice, ma non rivoluzionaria né, alla base, innovatrice, musicista della grande linea melodica e dell'ardita concezione armonica, Traetta resta escluso dal piano dei grandi creatori, ma ad essi si affianca per preparare il melodramma dell'Ottocento.

Ed esclusivamente in questo genere musicale egli può e deve essere giudicato, perché puramente occasionale, e niente affatto rivelatore di particolari tendenze, è il suo contributo alla creazione musicale estranea al teatro.